

Marta Pérez-Yarza

Semiosfera 6/7 (1996-1997)

La astuta serpiente. Análisis de un video-musical.

<<And the serpent was subtle>>.

Génesis III:3

Jeremy de Pearl Jam

1. *Mas allá del amusement.*

El video-musical, arte menor, efímero y precario, surgido a principios de los ochenta y que en menos de dos décadas se ha instalado como elemento indispensable de la industria discográfica podría ser considerado, en general, exponente de lo que Adorno llamaba un producto de la cultura de masas. Su diversidad estaría pensada para satisfacer a los distintos tipos de audiencia, con una aparente

competencia y una teórica posibilidad de elección. Son productos para ser consumidos en estado de distracción, prototipos del *amusement*, término acuñado por Adorno para calificar a aquellos productos pseudoculturales, digeridos previamente (*pre-digested*) para evitar que el espectador reflexione.

Sin embargo, y a diferencia de otros productos televisivos (como pueden ser las telenovelas, los concursos, los programas de variedades o la publicidad), algunos estudiosos del video-musical, al analizar la ruptura de códigos canónicos en el plano de la expresión¹, reconocen en el video una forma de resistencia, un lugar donde, a falta de otros lugares o ideologías en las que encontrar un significado a la vida cotidiana, los jóvenes pueden depositar su "inversión afectiva" y extraer cierto sentido de identidad cultural y de poder, opuesto éste al de la cultura dominante, no tanto por lo que se dice sino por el "cómo" se dice.

Esta particular dialéctica entre la alineación y la rebelión, el hecho de carecer de límites formales en los que buscar su inspiración y la extrema limitación de tiempo (nunca más de cinco minutos) hacen que esta aventura comercial, como es el video-musical, sea muy proclive a la construcción mita-

¹ Véase Mary Ellen Brown & John Fiske; "Romancing the rock: Romance and representation in Popular Music Videos"; en *Onetwothreefour* 5, 1987; Will Straw: "Popular music and Postmodernism in the 1980's"; Lawrence Grossberg: "Cinema, Posmodernity and authenticity"; en *Sound and Vision: The Music Video Reader* (eds. Frith, Goodwin, Grossberg); New York: Routledge, 1993.

gógica, en un sentido peyorativo de acción mistificante y fetichista. Sin embargo, hay un aspecto desmitificante del rock que es el que nos interesa y que se expresa visualmente con imágenes mitopoyéticas y con mitogramas, en el sentido dado a este término por Leroi Gourhan².

Nos referimos a los orígenes del rock y las corrientes posteriores que han mantenido un proyecto de "autenticidad". Como en el mito, se expresan «movidos por una necesidad o un deseo de comprender el mundo que les circunda, su naturaleza y la sociedad en que viven» (Lévi-Strauss, 1987:37). Son jóvenes de la sociedad industrializada que buscan la homogeneidad y la identidad en esa *communitas*, al margen de la de los mayores, los liminales en los intersticios del sistema que realizan así sus ritos de paso.

2- Expresión mitopoética en el video-musical

Nuestra investigación sobre los video-clips de los noventa, de grupos relacionados con lo que se ha dado en llamar rock alternativo, en los que, por lo menos en sus orígenes, ha existido una ética de autenticidad y de independencia de la industria discográfica, nos ha permitido comprobar la recurrencia al pensamiento y a la imagen mítica, en lo que no-

²Leroi-Gourhan André: *Le geste et la parole: Technique et langage*, Paris: Albin Michel, 1964.

sotros creemos es un intento de condensación informativa aunque mantenga a la vez, una postura crítica y revisionista respecto al orden que aquellos relatos de los orígenes trataron de imponer y perpetuar en nuestra sociedad.

Son figuras tomadas de la tradición judeo-cristiana, entre las que sobresalen por su recurrencia las escenas relacionadas con el Génesis, la tentación, la serpiente, la culpa, la condena al sufrimiento y la pérdida de la inocencia. En algunos casos, como *Losing my religion* ("Perdiendo mi religión") de REM, la figura del ángel caído y el taller donde se intenta construirle unas alas siguiendo los bocetos de Leonardo se representan en lo que podríamos llamar un estilo clásico.

Más frecuente es, sin embargo, introducir las referencias míticas dentro de una galería de monstruos y cuerpos desmembrados, en clave grotesca, donde tanto ángeles como crucificados forman parte de un tenebroso jardín de las delicias de finales de este segundo milenio. Este estilo grotesco, iniciado por bandas próximas al rock industrial, como *Nine Inch Nails* ("Uñas de nueve pulgadas") en *Closer*, ha creado un género que parece adaptarse, en el plano de la expresión, a un discurso de tipo nihilista. David Bowie con su *The heart's filthy lesson* ("La sucia lección del corazón"), Nirvana en *Heart Shaped Box* ("Caja con forma de corazón") y Metallica en *Until it sleeps* ("Hasta que duerma")

son ejemplos de grupos consagrados que han optado también por esta forma de expresión.

Este análisis se va a centrar en un vídeo del grupo Pearl Jam, *Jeremy*, votado en una encuesta popular de la MTV como segundo mejor de todos los tiempos en 1994, y que despertó nuestra atención por su peculiar tratamiento de la imagen y la palabra mítica.

3. *Jeremy: estructura narrativa.*

El realizador cuenta una historia basada en hechos reales y trágicos: el suicidio de un joven llamado Jeremy, ante a sus compañeros de aula en una pequeña ciudad de Texas, en 1991. Lo que un narrador trataría de contar linealmente con palabras o con imágenes, se constriñe aquí, por necesidades de producción, a un tiempo límite de cinco minutos y diecisiete segundos: el tiempo de duración de la música.

La canción se refiere a un joven que, en su imaginario, se representa a sí mismo como un ser vencedor, en la cumbre de una montaña con cadáveres a sus pies, mientras que, en su vida cotidiana, es un pobre ser ignorado y rechazado por sus padres y hostigado por sus compañeros de escuela. Un día se transforma en un ser violento que ataca a un compañero y a una vigilante del recreo en la escuela. El estribillo final repite «Jeremy spoke in class

today....»³ en un tono drámatico y nada más dice de lo que fue ese acto de lenguaje, sólo que debe de ser borrado de la memoria. A continuación cesan las palabras y la voz se convierte en lamentos. La representación visual de la canción extiende el relato. El sujeto de la enunciación inscrito en el texto actúa a modo de narrador omnisciente conocedor del estado de las cosas y los estados del alma del protagonista. Construye un nuevo sentido, aportando nuevos elementos para comprender el fatídico acto de lenguaje.

El video-clip, como sistema de significación de varios lenguajes en sincretismo ofrece numerosas posibilidades para configurar, utilizando el código semi-simbólico, un objeto de sentido. La música y el texto verbal reciben, para completar o modificar su significación, la imagen tridimensional que, además de incluir representación pictórica, grafismo y fotografía, crea imágenes en movimiento, lo que añade, entre otros elementos, el lenguaje de los gestos. Los clips que tratan de generar un sentido, más allá de la mera ilustración con imágenes decorativas como telón de fondo, recurren a una extrema fragmentación de planos, no sólo por estética o como recurso morfológico para marcar el ritmo narrativo, sino también por la necesidad de ampliar el nivel de condensación informativa.

La opción del realizador, según el texto, ha sido de narrar las dos versiones del suceso. Por un lado

³"Jeremy habló hoy en clase..."

la oficial: la sanción impuesta por el Sistema con motivo de los sucesos, basada en un relato de los orígenes, el Génesis III y, al mismo tiempo, el dolor del protagonista y su visión interna de los hechos, confrontados con la versión oficial. ¿Pero cómo mostrar el estado de las cosas y, al mismo tiempo, el universo pasional del protagonista, sus estados del alma, en cinco minutos escasos?

Como video-musical, y difiriendo del texto verbal de la canción que deja el relato inconcluso, *Jeremy* plantea la narración de un relato lineal, una historia con principio y fin, que incorporaría una corta introducción previa al inicio de la canción, para situar la historia que sigue en el tiempo y en el espacio del mundo natural. Esto se consigue mediante recortes de prensa y el grafismo que, en una secuencia de ritmo trepidante, dejan en la retina una referencia sobre la violencia producida por armas en los Estados Unidos de América. Se inicia entonces el relato, donde el cantante, como en los cantares de ciego, es el narrador de los sucesos en los que él mismo se supone que fuera testigo y partícipe, aunque ahora se sitúa en un espacio "liminal". Es el espacio que el antropólogo Victor Turner asocia a los participantes de los ritos de paso en las sociedades primitivas, a los marginales y "outsiders" que, voluntaria o involuntariamente, se sitúan en los intersticios del sistema.

Desde ese espacio, el narrador-cantante, sin entrar en el espacio diegético pero relacionado con él,

lleva a cabo con su voz y gestos una progresiva simbiosis con el sentir del joven Jeremy en la expresión de un deseo primordial de los seres humanos, su pertenencia al grupo y el sufrimiento que produce el rechazo. Intuimos aquí dos ideas que han estado en la base del rock desde sus orígenes: la pertenencia a la *communitas*, en cuanto asociación de iguales carentes de poder y fuera del sistema, y la rebeldía frente a la sociedad de los mayores, jerarquizada y detentadora del poder.

En imágenes intercaladas con la *performance* del cantante (y muy esporádicamente de los músicos), se representa al protagonista o actor de los hechos acaecidos. Parte de esa representación se localiza en un contexto del mundo natural, que representa los dos estamentos sociales en conflicto con el protagonista, la familia y la escuela.

La otra parte quiere ser una manifestación de los estados emocionales que asolan la mente del protagonista. El discurso visual se articula, entonces, figurativa y plásticamente para intentar mostrar los estados del alma y cómo la pasión entra en juego a modo de operador patémico que provoca transformaciones y nuevos programas narrativos.

4. *Materiales de bricoleur la palabra y la imagen mítica.*

El análisis del texto visual nos revela las opciones elegidas por el enunciador, implícito en el texto. El

enunciador actúa a modo de *bricoleur* (en el sentido que Lévi-Strauss da a este término), y debe arreglarse con lo que tenga: "El *bricoleur* se dirige a una colección de residuos de obras humanas, es decir, a un subconjunto de la cultura"⁴. Este *bricolage*, característico del video-musical, ha sido entendido peyorativamente por la crítica postmodernista como un mero pastiche que a falta de ideologías y de creadores, valora el simulacro y la copia vacía. No puede condenarse a priori que, en muchos casos, esta crítica se base en la utilización de viejas imágenes, recomponiéndolas en nuevas combinaciones. También el *bricoleur* de Levi-Strauss utiliza restos y residuos de acontecimientos que ofrecen "testimonios fósiles de la historia de un individuo o una sociedad"⁵. Para Roland Barthes son los "cadáveres parlantes"⁶ con los que el mito otorga una sobrevida al sentido del que se alimenta.

4.1. La palabra fundacional

En el caso de *Jeremy*, la elección del *bricoleur* para mostrar el estado de las cosas frente a los estados del alma se ha dirigido al pensamiento y a la imagen mítica. La palabra impresa como voz de la ley y del orden social emanado de un mito funda-

⁴Lévi-strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*. (Trad. F.Gonzalez Aramburo); México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1970, pág 30.

⁵Obra cit.ada, pág 42.

⁶Barthes, Roland: *Le mythe, aujourd'hui*. En *Oeuvres Complètes*, Vol. I; Paris: Seuil, 1993, pág 700.

cional, el Génesis. El lenguaje verbal que aparece esporádicamente caligrafiado, casi como subtítulos de una traducción, remite al capítulo III del *Génesis*, la escena de la tentación y del pecado.

Es la transgresión de la prohibición divina de comer del árbol del Conocimiento y poder discernir el Bien del Mal. La frase «And the serpent was subtle»⁷ es fácilmente reconocible por sus ecos bíblicos e insta una axiología del bien y del mal, por la cual orienta al lector a calificar al sujeto no de héroe sino de pecador.

Las palabras de la pizarra, la otra voz institucional, situada en un espacio social deliberadamente frío, ordenado y uniformado, son la imagen de fondo del aula y enumeran una lista de problemas de conducta y de los factores que los pueden causar.

4.2. La imagen simbólica

Esas voces se contradicen con el efecto de sentido que se desprende del texto visual. La imagen simbólica y la música expresan, como en un mito, la necesidad de comprender el mundo circundante y la desesperación trágica de la exclusión del grupo. Las palabras se transforman en imágenes simbólicas que pueblan un bosque. La recurrencia del bosque y su oposición a los otros dos espacios representados nos hace comprender que la espacializa-

⁷«Y la serpiente era astuta»

ción es un hecho de la sintaxis discursiva del enunciado. El bosque, que figurativamente representa a la naturaleza en oposición a la cultura, es donde el sujeto se muestra fuera del simulacro existencial en el que transcurre su existencia social, es el lugar de la reflexión, de la confrontación entre el querer y el deber ser y el no poder y no saber ser.

El bosque es el escenario donde se figurativiza la lucha interna entre el sentimiento y la razón y donde se ofrece al espectador la aspectualización de las transformaciones pasionales que van a actuar de operador patémico en la aceptación de una nueva valoración, la adquisición de competencias del sujeto y por lo tanto un nuevo programa narrativo. El bosque cumple así una función sintáctica en el desarrollo narrativo del discurso. Semánticamente se representa la oposición naturaleza/cultura. El estado de las cosas frente a los estados del alma en los que coexisten la dimensión cognitiva, la conciencia, representada por los símbolos sociales que cuelgan de los árboles, y la dimensión mítica, la pasión, asociada a lo natural.

5. *La lectura vertical.*

Las imágenes, ante la limitación de tiempo real y para aumentar su densidad informativa, refuerzan el papel del signo o en palabras de Lévi- Strauss, cohabitan con la idea en un signo⁸. En sus estudios

⁸Obra citada, pág. 40.

sobre la evolución humana y el arte prehistórico, André Leroi-Gourhan⁹ señala la relación de naturaleza emocional entre la figuración gráfica y la religión, debido a que "[...] l'expression graphique restitue au langage la dimension de l'inexprimable, la possibilité de multiplier les dimensions du fait dans des symboles visuels instantanément accessibles"¹⁰. Pero ello reclama lo que este autor llama la percepción del espacio radiante, que se plasma en el mitograma como forma de percibir el universo de una manera estática, donde lo representado simboliza una configuración del mundo, y se opone al espacio itinerante del pictograma, de lectura horizontal, lineal, que trata de expresar una sucesión de hechos en el tiempo y en el espacio.

Comprender el significado de las imágenes que habitan en los árboles del bosque o en la mente de nuestro protagonista en *Jeremy* requiere también una lectura vertical. La misma que sugiere Lévi-Strauss para poder aprehender la totalidad del mito: "...no solamente tenemos que leer de izquierda a derecha, sino simultáneamente en sentido vertical, de arriba hacia abajo"¹¹. También A. J. Greimas recuerda que es esa lectura vertical la que adopta el semiótico en su búsqueda de una significación más profunda, dejando la narración como el ruido que hace falta remontar para poder separar

⁹*Le geste et la parole*, citado, pág. 275.

¹⁰La expresión gráfica restituye al lenguaje la dimensión de lo inexpresable, la posibilidad de multiplicar las dimensiones del hecho en símbolos visuales accesibles instantáneamente.

¹¹Lévi-Strauss, Claude: *Mito y significado* (Trad. Hector Arruabarrena); Madrid: Alianza Editorial, 1987, pág. 68.

las principales articulaciones del objeto para, a continuación, postular una aprehensión mítica atemporal de esta estructura de base que da cuenta de la significación total del texto¹².

La publicidad, la iconografía del rock y el videomusical recurren al mitograma porque permite la inteligibilidad inmediata. En el caso de *Jeremy*, suple la escasez de tiempo para crear una atmósfera que muestre la tensión *in crescendo* en la mente del protagonista. La fuerza del mitograma reside según Jean Marie Floch, en que permite al espectador contarse una historia: "Creemos que la fuerza y la perennidad de los carteles mitográficos procede de su capacidad de incitar al público a transformarlos en relato, a imaginar miles de acciones e intrigas donde sólo hay algunas relaciones establecidas y situadas en el espacio"¹³.

Las imágenes del bosque evocan el relato de los orígenes, la serpiente, la manzana, la mano, la iglesia, pero también la representación simbólica de los padres, la loba mítica y la escuela. Acechan en círculos al protagonista en su deambular errático por el bosque. La lucha entre la razón y la pasión se resuelve en un momento dado cuando el sujeto rompe con aquellas representaciones de la ley y el orden y decide rebelarse contra su destino. Vemos

¹²Greimas, A.J.: "Sémiotique figurative et sémiotique plastique" en *Actes Sémiotiques. Documents*, VI, pág. 60.

¹³Floch, Jean Marie: *Semiótica, marketing y comunicación*. Barcelona: Paidós, 1993, pág. 195.

entonces la pequeña silueta del joven, sin camisa como siempre que está en el bosque, con los brazos en alto, en señal de victoria, frente y parcialmente rodeado de una columna de fuego (figura 1). Mientras el cantante entona el prolongado último estribillo ("Jeremy spoke in class today"¹⁴), anterior al solo, la imagen nos devuelve al aula donde los niños, entre los que no se ve a Jeremy, de pie, en formación y con la mano sobre el corazón, llevan a cabo un ritual básico y fundamental en la vida escolar americana. Las miradas al frente, dirigidas hacia una invisible bandera situada tras la cámara, recitan el *Pledge of Allegiance*, el compromiso diario de homenaje y sumisión a la bandera y lo que ella representa (figura 2). Jeremy, de espaldas y sentado, reflexiona mirando al fuego.

6. La imagen mitográfica

El siguiente plano se conforma como una imagen mítica. En el centro de la imagen, despeinado y desnudo a excepción de una bandera americana que le recubre a modo de toga, y con el fuego como fondo de imagen, Jeremy, de pie, mira sereno y tímido directamente a la cámara. En el rito funerario de los países occidentales, sólo los caídos en el campo de batalla o los héroes de la Patria reciben sepultura cubiertos por la bandera. El fuego se mantiene vivo en los monumentos funerarios dedicados a los héroes anónimos, los soldados desconocidos que murieron por un ideal patriótico.

¹⁴Jeremy habló hoy en clase.



Figura 1



Figura 2

Se asocia también a las piras funerarias y se considera un elemento purificador. Thomas Carlyle en su obra *Los Héroes* menciona como en la Mitología escandinava, sólo los valientes eran aceptados tras la muerte en la mansión de Odín. Los cobardes eran separados y enviados al reino de Hela, Diosa de la Muerte. Morir con honor y valentía era lo que conducía a los viejos reyes moribundos, cuando sentían aproximarse su última hora, a hacerse llevar a un buque "el cual se alejaba con las velas desplegadas, llevando en sus flancos un fuego lento, de modo que cuando llegaba a alta mar se encendía en llamaradas y así el viejo héroe gozaba de digna sepultura, tanto en el firmamento como en el océano"¹⁵.

Pero Jeremy está desnudo en la imagen, no lleva ningún uniforme de batalla. Es su ser natural lo que se inmola. No es una víctima en la lucha en defensa del Sistema, es una víctima del Sistema. De su autopercepción como un Héroe se deduce un cambio cognitivo: ya sabe cómo resolver el conflicto. Rechaza la valoración social que le había convertido en un ser sin competencias, destinado a la frustración y a la desesperación por sentirse rechazado por una sociedad regida por códigos que, hasta ahora, había sumido como suyos. Su mirada denota la misma serenidad que en los momentos previos a su muerte cuando se enfrenta a un destino voluntario.

¹⁵Carlyle, Thomas: *Los héroes*; Buenos Aires: Espasa Calpe, 1951 pág. 36.

El ensamblaje simbólico de Jeremy, el fuego y la bandera explica el suicidio del protagonista. No es una autodestrucción, aislada y silenciosa. Es una autoinmolación pública, concebida como un acto heroico. Su representación en la imagen mitográfica es la del héroe. Un héroe sin uniforme, que no forma parte de las instituciones sociales. Es sólo un ser humano que sigue creyendo en los principios básicos de libertad, solidaridad y justicia que simboliza la bandera. Una ruptura total con el sistema de valores que sustenta la sociedad hubiera provocado un conflicto con la bandera, una destrucción del símbolo. Lo que se desprende de las imágenes es la rebeldía del individuo, víctima de la insolidaridad humana, frente a las instituciones, la familia, la escuela y la nación, cuya función es la de defender el eje axiológico sobre el que se sustenta ese orden social.

Por otro lado, la *performance* del cantante, en el sentido gestual y musical del final de la canción, cuando acabadas las palabras sólo emite gritos junto al paroxismo del solo instrumental, refuerza su empatía y su solidaridad con el destino trágico del protagonista, hasta llegar a producirse visualmente una simbiosis de ambos. La presentación impactante de las situaciones de acoso y rechazo en el ambiente familiar y escolar, confrontadas a las escenas del dolor, es un intento persuasivo de convencer al destinatario de la verdad del relato y oponerlo con la versión oficial de los hechos. La sanción oficial sugiere que el sujeto sucumbió a la

tentación del mal, erró en su elección entre el bien y el mal.

El video se enfrenta a esa lectura mediante la utilización de varios lenguajes que se manifiestan en sincretismo visual, verbal y musical. Expresa la oposición mítica entre el individuo y la sociedad, la naturaleza y la cultura, la pasión y la razón, y cuestiona los límites del Bien y del Mal, tal como los define la ideología dominante. Frente al mandato de *erase*, borrar de la memoria a quien voluntariamente ha roto el contrato y ha tenido la osadía de manifestarlo en público, el video rompe el silencio y sirve de recordatorio para una víctima del sistema, un héroe anónimo, cuya memoria se ha intentado borrar.

Según Adorno, lo trágico en la cultura de masas se ha reducido a "la amenaza de aniquilar a quien no colabore"¹⁶. En nuestra cultura el dolor debe formar parte de la existencia y llevarse con dignidad, es el *pathos de la compostura*. En la antigüedad contrastado con lo trágico, suponía la resistencia sin esperanza ante la amenaza mítica, la oposición del individuo a la sociedad, en la cultura de masas, la víctima debe de suscribir la derrota y aceptar el justo castigo: "Cada uno debe de demostrar que se identifica sin residuos por el poder por el que es golpeado"¹⁷. Para Adorno, la transformación del

¹⁶Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, W.: *Dialéctica del iluminismo* (Trad. H.A.Murena); Buenos Aires:Ed. Sudamericana, 1987, pág. 182.

¹⁷Idem. pág. 184.

destino trágico en justo castigo ha sido siempre el ideal de la estética burguesa.

7. Barthes y el mito burgués

Esta teoría nos aproxima a las figuras retóricas del mito burgués propuestas por Barthes¹⁸. Algunas de las cuales se confirman en la interpretación o sanción oficial del suicidio del protagonista de Jeremy: la inmunización del imaginario colectivo mediante el reconocimiento de una pequeña dosis del mal. En caracteres tipográficos, la noticia de un suceso, en un barrio residencial, se acumula junto a otras del mismo tipo. Es una noticia más sin comentario por parte de las autoridades.

Los caracteres caligráficos realizan la identificación de la víctima como el *Otro* (diferente, desviado de la norma, problemático). La frase «because I say so»¹⁹, sobreimpresa en la pantalla en una de las escenas domésticas, cuando los padres ignoran al joven que aparenta estar pidiendo explicaciones, es la tautología que menciona Barthes con el ejemplo del padre que responde al niño "c'est comme ça, parce que c'est comme ça"²⁰. Es el fundamento de un mundo muerto e inmóvil porque se ha matado al lenguaje.

¹⁸Ob. cit. pág. 712-716.

¹⁹Porque lo digo yo.

²⁰Es así, porque es así.

Rehusar las explicaciones y en su lugar citar un proverbio o una cita bíblica es, como menciona Barthes, el equivalente noble de la tautología, una verdad que se detiene en el sentido arbitrario de quien la pronuncia y se basa en el sentido común. Se trata de negar la historia, mediante el olvido, forzar el olvido de la víctima que, de esa manera, no sobrevive en la memoria y muere realmente.

Universidad del País Vasco.